tate aparte a muzicii americane : pianist, compozitor și orchestrator de jazz (colaborator al unor mari vedete ale genului, ca Thelonious Monk, Stan Getz, Oscar Pettiford etc., frecvent participant la Festivalul de jazz de la Newport), el urmează în paralel Institutul Juilliard, studiază cu Darius Milhaud și dă la iveală numeroase compoziții pentru orchestră simfonică și formații de cameră, opere, balete. *Dialog* este o piesă concisă, scrisă pentru 15 corzi, 2 oboi, 2 corni și 1 flaut, într-un limbaj evoluat, fără a depăși însă limitele stilistice ale muzicii din perioada interbelică.

Pe coordonate nu prea îndepărtate s-a situat apoi lucrarea lui Louis W. Ballard, intitulată *Incident la Wounded Knee.* Într-un comentariu pe marginea acestei compoziții, autorul — american de origine indiană — arată că a dorit să exprime suferințele poporului său, referindu-se în special la masacrul indienilor Oglala Sioux din localitatea amintită în titlu, petrecut în cursul veacului trecut. Cele patru părți ale acestei suite, programatice (I. *Procesiunea*, II. *Rugă*, III. *Sînge și luptă*, IV. *Ritual)* evocă tragicele evenimente folosind o scriitură avansată, cu elemente dodecafonice stilizate, dar și cu ritmuri extrase din muzica popoarelor native, ale Americii de Nord.

Pentru lucrarea *Parabole din Badlands* a compozitorului Eric Stokes (născut în 1930), cei 22 de membri ai orchestrei s-au așezat, unul lîngă altul, de-a lungul unei linii care a ocupat fundul scenei. De această dată ne-am aflat în prezența unui limbaj „acordat" la procedee dintre cele mai recente ale muzicii contemporane : o bandă magnetică, avînd imprimate diferite sunete produse pe cale electronică (printre care imitații de ciripit de păsări, triluri, efecte stereofonice de percuție etc.), își suprapunea sonoritățile transmise prin difuzoare peste muzica prezentată pe scenă de către instrumentiști. Efectele obținute au fost deosebit de sugestive.

În fine, în lucrarea *Commedia* de William Bolcom, din orchestră se desprinde un fel de grup „concertino" (două viori și un violoncel), care — plasat separat, în colțul din dreapta-fund al scenei — expune imperturbabil o muzică senină, calmă, de factură aproape preclasică, în timp ce grosul orchestrei intervine cu comentarii parodistice, „à la Prokofiev", sugerînd epoca și stilul „Commedia dell'arte".

La o primă audiție, toate aceste lucrări au surprins prin varietatea stilurilor abordate, denotînd diversitatea de preocupări și de preferințe a compozitorilor americani ai veacului nostru. Interpretarea a fost, fără excepție, impecabilă, punînd în valoare cu maximă eficiență toate laturile de originalitate și de măiestrie a scriiturii. Să-i fim de aceea recunoscători excelentei orchestre de cameră din Saint Paul și remarcabilului ei animator Dennis Russell Davies, pentru extrem de interesanta și de instructiva seară de muzică americană contemporană, pe care ne-au oferit-o în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române.

E. E.

Corala „Gaudeamus"

Printre formațiile Conservatorului bucureștean care au reușit deja să-și cucerească o binemeritată faimă, atît în țară cît și peste hotare, se numără, fără îndoială, și Corul de cameră *Gaudeamus*, înființat și condus de asist. univ. Gh. Oprea. Deși de la semnarea actului său de naștere au trecut doar cinci ani, ansamblul de studenți a reușit, printr-o muncă perseverentă și entuziastă, să urce rapid către culmile înalte ale artei interpretative corale, culmi pe care sclipea la un moment dat, izolat, doar *Madrigalul* lui Marin Constantin. Sigur, exemplul acestui neegalat maestru al muzicii românești a stat la baza ideii formării unei serii întregi de ansambluri similare, între care și *Gaudeamus* dar, și aici trebuie relevat meritul tînărului ei conducător, *Gaudeamus* nu s-a mulțumit cu străbaterea unor drumuri bătătorite și pietruite ci a ales calea dificilă, spinoasă, a încercărilor, a defrișărilor de terenuri mai mult sau mai puțin virgine. Și, astfel corul duce o existență dublă : aceea de formație de concert, formație ce abordează un repertoriu din ce în ce mai cuprinzător, și aceea de ansamblu experimental, cor cu mișcare scenică. Erau făcuți aici adevărați pași de pionierat și, în ciuda unor mari dificultăți întîmpinate, succesul obținut de spectacolele originale susținute a fost cu totul remarcabil. Corelarea gestului, a mișcării cu cîntul, s-a dovedit posibilă, produsul artistic astfel obținut fiind deseori notabil. Abandonată scurt timp, această linie va fi reconsiderată pe baze noi de dirijorul formației, Gh. Oprea.

De la sfîrșitul lui 1969, cînd susține primul său concert, *Gaudeamus* parcurge un drum permanent ascendent : acest lucru este confirmat de succesele repurtate de ansamblu la festivalurile de artă studențească de la Iași (1970), Timișoara (1971) și Cluj (1973), participările sale la pretențioasele concursuri soldîndu-se cu aprecieri superlative, concretizate în titlurile de Laureat obținute aici. Turneul în R. F. Germania (1971) și mai ales cel din S.U.A. din acest an (unde a și obținut premiul I în cadrul unui dificil concurs internațional la care formația s-a prezentat sub titulatura „Corul de cameră al Conservatorului") au constituit tot atîtea afirmări internaționale ale *Gaudeamus*-ului, ale lui Gh. Oprea, muzician extrem de sensibil, autoritar, posesorul unei intuiții muzicale ieșite din comun. Promotor al unui repertoriu ce îmbină armonios marile pagini clasice universale cu cele românești consacrate sau cu lucrările tinerilor compozitori autohtoni, Gh. Oprea dovedește un exemplar discernămînt în alegerea programelor sale. Entuziasmul ce caracterizează și în continuare munca formației și a dirijorului ei lasă să se întrevadă noi succese pe planul realizării artistice.

DAN BUCIU

Integrala sonatelor pentru flaut de Bach

Cînd, la începutul lunii octombrie, Filarmonica „George Enescu" a inaugurat ciclul „J.S.Bach, muzicianul — poet" printr-un concert susținut de or-

https://biblioteca-digitala.ro

chestra de muzică veche, sub conducerea lui Ludovic Baci, în fața unei asistențe-record, care aglomerase pînă și culoarele din jurul stalurilor, presa a observat pe bună dreptate că sala mică a Palatului nu fusese bine aleasă ca loc de desfășurare a unui „serial" atît de popular. Trăgînd concluziile necesare de pe urma celor întîmplate la acest prim concert, Filarmonica a organizat următoarea manifestare a ciclului în sala mult mai încăpătoare a Ateneului Român. Rezultatul : o asistență — record, care a aglomerat pînă și treptele ducînd de la staluri la loji, nemai vorbind că a fost necesar să se instaleze mai multe rînduri de scaune suplimentare pe scenă, pentru a face față afluxului neobișnuit al publicului. Hotărît lucru, Bach este astăzi favoritul numărul unu al publicului de toate vîrstele (capabil desigur — dacă se vor trage concluziile și de pe urma acestui al doilea concert — să umple pînă la refuz poate și sala mare a Palatului !). Și aceasta în condițiile în care în afara numelui lui Bach nu putem aprecia că au existat alți factori care să exercite o forță de atracție specială ; nu era anunțată nici desfășurarea spectaculoasă a unui amplu colectiv simfonic și nici apariția unor nume răsunătoare de vedete ale lumii muzicale internaționale. Pe afiș figurau doar numele tînărului flautist Voicu Vasinca și — surpriză ! — al criticului muzical Iosif Sava, debutînd ca organist și clavecinist, în integrala *Sonatelor pentru flaut.*

Tentativa celor doi interpreți ne-a părut deosebit de temerară, mai ales dacă avem în vedere că — „descoperind" în 1717, cu prilejul unui concert la Dresda, instrumentul necunoscut lui pînă atunci al flautului traversier — Bach abandonează imediat vechiul „blockflöte" și compune în perioada următoare (1717—1723) întregul grup de 8 Sonate pentru noul instrument, fără a-i cunoaște încă în amănunt tehnica și posibilitățile, dar mai ales fără a ține seama de necesitățile de suflu ale interpretului. În asemenea condiții, execuția oricăreia din aceste sonate ridică grele probleme de tehnică în fața interpretului, care trebuie să găsească mijloacele pentru a menține totuși — în ciuda scrierii muzicale extrem de incomode —, o deplină egalitate a emisiei și o continuitate fără hiatusuri a liniilor melodice, în maniera în care se poate cînta, de pildă, la vioară (de altfel, una dintre sonate, — BWV 1020 — a fost concepută de Bach pentru a fi executată fie la flaut, fie la vioară). A interpreta a seară întreagă numai lucrări compuse în acest fel — iată o performanță care nu se află la îndemîna oricărui flautist !

Dar înainte de a ne ocupa de interpreți, să încercăm să clarificăm o problemă de ordin muzicologic: este corectă mențiunea *Integrala sonatelor pentru flaut și continuo,* apărută pe afiș și în programul de sală ? Pentru a răspunde la această întrebare, este necesar să precizăm în prealabil că Bach a compus în perioada 1717—1723 (de la Köthen) trei *Sonate pentru flaut și clavecin**) (BWV 1030, 1031, 1032), trei *Sonate pentru flaut și bas continuu* (BWV 1033, 1034, 1035) și două sonate a căror autenticitate este pusă sub semnul întrebării : una pentru *flaut și clavecin* (BWV 1020) și alta pentru *flaut solo (BWV 1013).*

*) În denumirea originală : *Sonata a cembalo obligato e flauto traverso solo.*

Dintre toate aceste opt sonate, Voicu Vasinca și Iosif Sava au inclus în program primele șapte, deci cele în care flautul cîntă acompaniat ; *dar numai în trei* dintre ele acompaniamentul are caracterul de *basso continuo,* adică de bas cifrat, în care clavecinistul este dator să „umple" după gustul său propriu canavaua cu armonii doar sugerate de compozitor, în timp ce în celelalte patru partea clavecinului a fost redactată în întregime de însuși Bach, care a ținut să se asigure astfel că discursul muzical destinat clavecinului are densitatea necesară pentru a-i menține în permanență rolul de instrument principal (mai ales în părțile rapide, unde se naște un contrapunct la trei voci, susținut de flautist și de cele două mîini ale clavecinistului). Denumirea *Integrala sonatelor pentru flaut și continuo* apare așadar incorectă, cît timp nu este vorba doar de cele trei sonate cu bas continuu, ci și de cele patru sonate cu acompaniament de clavecin complet redactat de compozitor. Titulatura exactă ar fi fost : *Integrala sonatelor pentru flaut și clavecin,* întrucît și într-o categorie și în cealaltă, flautul este însoțit de clavecin, indiferent dacă partea acestuia este scrisă complet sau numai sugerată printr-un bas cifrat.

Dar denumirea aceasta nu a putut fi adoptată de interpreți, pentru că ei au hotărît — din motive destul de neclare — să prezinte doar două din cele șapte sonate la *flaut și clavecin* (BWV 1033 și 1020, deci una dintre cele concepute de Bach pentru flaut și bas continuu, iar cealaltă pentru flaut și clavecin complet redactat), iar celelalte cinci la *flaut și orgă.* Este o asemenea inițiativă justificată istoricește sau măcar din punct de vedere estetic ? În mod evident, Bach a conceput sonatele sale pentru flaut și clavecin, la care se adaugă — potrivit tradiției — o violă da gamba sau un violoncel în *Sonatele pentru flaut și bas continuu.* În acest fel se cîntă sonatele pretutindeni, în săli de concerte, ca și în studiourile de înregistrare ale caselor de discuri (a se vedea versiunile discografice ale cunoscuților flautiști J.P. Rampal, Fernand Caratgé, Maxence Larrieu etc.). Orga apare însă nepotrivită chiar dacă facem abstracție de considerentul de autenticitate stilistică ; ea este un instrument greoi, dificil de coordonat cu sprințarul flaut și în plus aduce coloritul timbral specific al diferitelor sale registre, într-un ansamblu în care acest colorit nu este necesar, ci mai degrabă contraindicat. Orga a existat pe vremea lui Bach ; dacă marele Johan Sebastian ar fi dorit să scrie sonatele sale pentru flaut și orgă, ar fi făcut-o el însuși. Dar el n-a recurs la această soluție și e firesc să fi fost astfel. Justificarea acestei concluzii am avut-o chiar în timpul concertului de la Ateneu, cînd după trei sonate cu orgă — în timpul cărora ne-a deranjat registrația „vătuită", creînd un fond sonor vag, insuficient de clar perceptibil — o sonată cu clavecin ne-a deschis în fine adevăratele orizonturi bachiene, încîntîndu-ne prin articulația clară, prin sonoritatea proaspătă, prin ritmica incisivă, toate acestea extrem de greu — dacă nu imposibil — de obținut la orgă. Și apoi, de ce tocmai Sonatele BWV 1020 și 1033 au fost alese pentru execuția cu clavecin și nu altele, — sau, mai bine, toate ?

Lăsînd la o parte aceste semne de întrebare, ne simțim datori să aplaudăm cu entuziasm realizarea

https://biblioteca-digitala.ro

lui Voicu Vasinca, un adevărat erou al serii. Învingînd cu dezinvoltură enormele dificultăți tehnice ale acestor geniale compoziții, el a știut totodată să insufle părții flautului o viață intensă, lirism, pulsație ritmică precisă, un farmec mereu reînnoit. Colegul nostru de profesie, Iosif Sava, s-a dovedit un excelent clavecinist, specialitate pentru care posedă toate însușirile necesare : exactitate a atacului, tehnică percutantă, ușurință digitală în pasajele de mare velocitate, ritmică fluentă. Păcat că nu s-a limitat la folosirea acestui instrument, aventurîndu-se în hățișul registrației de orgă, care provoacă dificultăți chiar și unor organiști experimentați ! Păcat mai ales pentru că, din această cauză, Sonatele de flaut ale lui Bach au pătruns în conștiința numerosului public de la Ateneu sub o formă parțial denaturată. În rest, însă, curajul său de a se plasa, pentru o seară, „de cealaltă parte a baricadei", înfruntînd condeiele confraților, merită întreaga noastră considerație.

E. E.

William Nabore

Un pianist cu mecanismele puse în mod vizibil foarte bine la punct, una din acele fericite conjuncții native ale sistemului muscular, osos și nervos care fac tehnica înnăscută, a fost elveţianul William Nabore, originar din America și studiat, între altele, la Moscova. Ușurința uimitoare în articulație, dar și în modificarea timbrului, mobilitatea tuturor parametrilor audibili ai cîntului, îi dau o degajare extremă, umbrind reflexivitatea, concentrarea, specularea densă a poantelor discursului, căci Nabore, care poate oricînd și fără nici un efort să surprindă în chip extrem prin tușeu și culoare, cîntă conversativ și aproape cu indiferență, ca un pianist obișnuit să însoțească alte manifestări, sau să facă atmosferă, decît ca protagonist cu toate privirile îndreptate asupra lui și toate obligațiile ce decurg.

Această cvasinepăsare la frumusețile care lui însuși îi ieșeau din degete a făcut *Sonata a X-a* de Scriabin interesantă, degajată de lestul patosului cu care este deseori și nejustificat înglodată, frîntă fără dramatism, capricioasă fără delir. Trecînd peste transcripțiile din *Goyescas* de Granados, din care oricum tot nu se putea face mare lucru, stilul pianistului s-a potrivit cel mai puțin în Debussy, unde se cere o poantă cu grijă anticipată, speculată pînă la durere, și nu lăsată la voia unor mîini dezinhibate total, chiar dacă foarte îndemînatice. O comparație strînsă am putut-o face în interpretarea piesei *Synchronism* de Mario Davidofsky, pentru pian și bandă pe care o auzisem cu o săptămînă în urmă la Biblioteca americană, cîntată de David Burge. Sincronizarea cu banda era în aceeași măsură perfectă, numai că Burge o exploata emoțional, o plasa, în timp ce Nabore o lăsa aparent la întîmplare, în buna tradiție a degajării virtuoșilor romantici, care aici nu avea ce căuta. Tot așa au fost lăsate să curgă surprizele timbrale, care de fapt făceau substanța lucrării.

Cele trei miniaturi de Erik Satie și-au aflat însă interpretul ideal. Portretele muzicale ale diferiților mormoloci, precedate de o conferință doctă și absolut fără nici un fel de legătură cu piesele, care puteau închipui orice, și aici se vedea duelul autorului cu absurditatea frecventă a pretențiilor programatice, aceste imagini care speculează în mod hilar (niciodată n-am mai rîs cu atîta poftă în sala de concert) false nebăgări de seamă în arhitectură și armonie, se pretau optim la o interpretare ușuratică, ce le evidenția reaua întocmire voită.

Aceleași laude și pentru cele patru *Sonate pentru pian preparat* de John Cage, unde găselnițele timbrale nu trebuie în nici un fel anticipate, ci lăsate ca niște scăpări, ca niște surprize pentru chiar pianistul ce le provoacă, iar Nabore a mimat perfect ingenuitatea, după ce el însuși preparase pianul cu multă fantezie, aș zice, orchestrală.

COSTIN CAZABAN

Concert extraordinar la Radioteleviziune

Orchestra și corul Radioteleviziunii — dirijate de Iosif Conta — au oferit iubitorilor muzicii simfonice și vocal-simfonice un Concert extraordinar, interpretînd capodopere de Enescu și Debussy. Totul s-a desfășurat în cadrul „Decadei muzicii românești la postul de Radio France Musique". Programul, alcătuit de Iosif Conta, a fost echilibrat, capabil să dea satisfacție melomanilor, chiar dacă structura lui fragmentară a stîrnit pe alocuri regretul ascultătorilor de a nu fi audiat capodoperele în întregul lor — ceea ce n-ar fi fost posibil, desigur, într-un astfel de concert. Sîntem totuși bucuroși că ansamblul orchestral și coral al Radiotelevizîunii se află totdeauna în frunte, atunci cînd este vorba de interpretarea grandioaselor opere ale marelui nostru Enescu. Iosif Conta are merite deosebite în această privință, dacă ne reamintim numai faptul că în urmă cu 10 ani, la 10 septembrie 1964, în fața aceleiași formații, ne oferea prima audiție a *Poemului simfonic „Vox Maris"*.

Concertul a debutat cu execuția acestui profund tragic *Poem simfonic „Vox Maris"*, al cărui „scenariu" ne-a fost conturat de însuși Enescu în cuvinte simple, sugestive, împovărate însă de acea viziune a tragicului, specifică unora dintre marile sale creații : *Simfonia a III-a*, *Oedip* și *Vox Maris*. Enescu a adăugat ansamblului orchestral și elementul coloristic uman — vocea omenească, de bărbat și de femeie, soliști și ansamblu coral, cu ajutorul cărora a pătruns și mai profund în zugrăvirea acelui sens filozofic al destinului omului, care l-a urmărit pe muzician ani de-a rîndul. Și „opera vieții lui", *Oedip*, stă mărturie acestor frămîntări îndelungi.

Ne-am bucurat că Iosif Conta ne-a oferit prilejul de a reasculta măcar aceste două fragmente din operă : *Monologul lui Oedip* (actul II, tabloul 2) și *Scena încoronării* (actul II, finalul tabloului 4), într-o bună interpretare și o îngrijită prezentare colectivă.

https://biblioteca-digitala.ro